



Arthur des Pampas. La Matière de Bretagne dans l'oeuvre de María Rosa Lojo

Maria-Fatima Rodriguez

► To cite this version:

Maria-Fatima Rodriguez. Arthur des Pampas. La Matière de Bretagne dans l'oeuvre de María Rosa Lojo. 2008. hal-00614918

HAL Id: hal-00614918

<https://hal.science/hal-00614918>

Preprint submitted on 2 Sep 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ARTHUR DES PAMPAS. LA MATIÈRE DE BRETAGNE DANS L'OEUVRE DE MARÍA ROSA LOJO

Fátima Rodríguez. Centre des recherches bretonnes et celtiques (CRBC)

Projections de la Matière de Bretagne

Il est convenu d'appeler Matière de Bretagne une série d'œuvres qui, depuis le VI^e siècle de notre ère, présentent l'histoire de la Grande Bretagne, progressivement centrée à partir du IX^e siècle dans les aventures de la classe noble et guerrière à l'époque d'un roi, moins historique que légendaire, nommé Arthur.

Ce corps arthurien, greffé à l'imagerie chrétienne du Saint Graal à partir du premier quart du XIII^e siècle¹, et répandu par des versions apocryphes, a été l'objet d'avatars poétiques², romanesques, filmiques, bandes dessinées, et dans des domaines et langues très divers, allant du russe au gallois, du galicien à l'allemand, français, espagnol, tchèque, anglais... Nous pouvons affirmer que cette matière, labile, incombustible et parfaitement exportable, est intégrée à l'imaginaire européen occidental comme son premier constituant identitaire. Elle garde une audience vivace et retient toujours l'attention d'un public composite.

Histoire et hétérographie

La pasión de los nómades de María Rosa Lojo paraît à Buenos Aires, en 1994, chez la maison d'édition Atlántida.

L'intrigue : il faut remonter aux années 90 du siècle dernier : une jeune fée aquatique, Rosaura dos Carballos, fille de la très noble Morgane du royaume féérique et du diabolotin roturier Fadrique, charlatan invétéré, porté sur la boisson et fanatique de Calderon de la Barca,

¹ Participant au vaste mouvement de vulgarisation chrétienne du début du siècle. Nous pensons en particulier aux légendiers.

² Non seulement l'œuvre de Chrétien de Troyes ; elle a aussi inspiré des textes des troubadours ou l'une des cantigas de Santa Maria d'Alphonse X le Sage.

vit avec son parrain le magicien Merlín dans une demeure de Miranda, au fin fond de la Galice, et rêve, conformément à la tradition de ses compatriotes, de faire les Amériques par l'entreprise d'un voyage en Argentine.

Après avoir longuement vanté les avantages d'une pareille traversée auprès du sage légendaire, las, par ailleurs, de concurrencer ses imitateurs hollywoodiens et de voir son jardin jonché de sacs en plastique et de cannettes vides, ils partent tous les deux à l'aventure, à l'image des chevaliers errants. Ils rencontrent sur leur chemin une espèce de galant quadragénaire, auto-expulsé du Paradis, Lucio Victorio Mansilla de son prénom, dandy des Pampas, militaire ambitieux de la génération de 1880 (un siècle donc avant le déroulement de notre histoire). Grâce à ses pouvoirs surnaturels, Rosaura accepte de le « matérialiser » c'est-à-dire, de le reconstituer en chair et en os, à l'aide des graines magiques. Une fois doté d'une certaine consistance terrestre, l'inconsistant Mansilla est tenté de prendre connaissance de la gloire que l'Histoire —avec un grand hache— lui aurait réservée. Il se présente au personnage féminin de la sorte :

Soy Lucio Victorio Mansilla, escritor, explorador, excursionista, militar, diplomático, político poco afortunado, gourmet y casi dandy profesional. Fui sobrino de don Juan Manuel de Rozas (sátrapa del Plata o Restaurador de las Leyes, según se mire), hijo de doña Agustina de Rozas de Mansilla, la mujer más bella de su tiempo, que me legó alguna pizca de su hermosura...Llevo cumplidos una punta de años de muerto (me permitirá la coquetería de no confesar cuántos) y, como habrá visto, en razonable estado de conservación. Y ahora que le he mostrado mis cartas, ruego a usted que me guarde un secreto: ando fugado del Paraíso, donde algún funcionario celeste tuvo a mal colocarme, y por cierto, no estoy dispuesto a que me den alcance.³

La passion des nomades est en réalité une relecture de deux textes qui, sur une plus ou moins grande échelle, œuvrent en matrices de cette troisième fiction. Ce fait rend le roman particulièrement propice à un travail sur le détournement des modèles et, en dernière instance, sur l'intertextualité.

Mais le roman se présente aussi à nous comme une greffe sur deux textes littérairement et culturellement fondateurs, qui finiront par constituer une unité organique avec ce dernier.

-*Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio Victorio Mansilla (1870)

-*Merlín e familia*, d'Álvaro Cunqueiro (1955).

Le fonctionnement de l'intertexte (compris dans le sens de Gérard Genette, comme présence effective d'un texte dans un autre), sa capacité à investir autant l'énonciation que l'énoncé, déterminant toute l'économie de cette fiction, permet de jeter le jour sur quelques facettes du roman difficiles à voir à l'œil nu d'une première lecture.

³ María Rosa Lojo, *La pasión de los nómades*, Buenos Aires, éd. Atlántida, 1994, ch. V, p. 17.

Deux “manuscrits” se rejoignent dans un jeu de pair ou impair qui, associés à deux épilogues, composeront les quatre parties d’un tout : il s’agit du texte de Rosaura dos Carballos (parties I y III du roman) y du « manuscrit » de Mansilla, « Nuevas cartas de Lucio Victorio Mansilla » (parties II y IV). Le premier “manuscrit” comprend à son tour onze chapitres, et le texte régi par le narrateur Mansilla s’articule en deux sous-parties⁴, de cinq et douze chapitres, respectivement.

Nous commencerons par dresser un bref descriptif de l’action de ces deux premiers textes sur le fonctionnement interne du roman, dont on peut dire d’entrée qu’il peut être lu comme un territoire où travaillent sans cesse les moteurs d’une démolition.

Configuration du roman

« Nuevas cartas » et « Nueva excursión a los indios ranqueles » constitue l’un des “manuscrits” qui articulent le roman en deux parties symétriques, plus deux corollaires. Ces deux manuscrits sont autant de narrations autonomes au service des mêmes faits, car les deux rapporteurs sont coïncidants en un espace et un temps communs. Dans le cas de Lucio Victorio Mansilla, « auteur » du deuxième récit, il est à plus d’un siècle de distance des événements vécus, et dans le cas de Rosaura dos Carballos, elle raconte hors du temps, de par sa condition féérique.

Textes fondateurs, fictions “fundacionales”

« Una excursión a los indios ranqueles » est, à l’origine, une chronique publiée en feuilleton, dans *La Tribuna* de Buenos Aires, selon le modèle épistolaire propre aux livres de voyage. Elle rapporte l’expédition du colonel Lucio Victorio Mansilla (1831-1913) aux terres frontalières du Sud de Santa Fe et du sud-est de Córdoba. Le trente mars 1870, notre personnage entreprend une excursion vers l’intérieur du pays, afin de « négocier » avec les populations ranqueles, et d’entériner ainsi un traité signé avec le cacique Mariano Rosas. Le voyage dure dix huit jours et sera décliné en soixante quatre lettres, publiées entre le vingt mai et le sept novembre 1870. L’ensemble fera l’objet d’une refonte et constituera un volume de soixante huit chapitres plus un index de noms. Chronique et description romantique s’y

⁴ « Nuevas cartas » y « Nueva excursión a los indios ranqueles » est l’un des manuscrits de ces deux parties qui divisent symétriquement le récit, matériau complétée par deux corollaires. Ces deux manuscrits constituent autant de narrations autonomes qui viennent rapporter les mêmes faits, car les deux personnages qui les assument coïncident dans un espace et un temps commun. Dans le cas de Lucio Victorio Mansilla, « autor » du deuxième manuscrit, il se place à cent vingt ans de distance des faits vécus.

entrelacent, conformément à l'usage et aux aspirations d'un « tourist »⁵ qui s'est donné pour mission de rapporter voire de transformer une partie de l'identité nationale, représentée par ces peuplements ranqueles, installés dans la Pampa centrale argentine :

*Esas tribus de indios araucanos que, habiendo emigrado de distintas épocas de la falda occidental de la cordillera de los Andes a la oriental, y pasando por los ríos Negro y Colorado, han venido a establecerse entre el río Quinto y el río Colorado, al naciente del río Chalileo*⁶.

Dans le droit fil du récit de voyages et à l'instar des grands explorateurs du Nouveau Monde, le voyageur s'adresse à un interlocuteur interne, Santiago Arcos, connaisseur du sujet et auteur à son tour de *La cuestión de los indios* (1860)⁷.

Ce voyage premier de Mansilla sera renouvelé en 1981 par Carlos Mayol Lafarrere, historien spécialiste du Río Cuarto, qui deviendra aussi l'un des personnages secondaires de la fiction de Lojo.

Santiago Arcos, Eduarda Mansilla, dont l'œuvre mérite une étude à part entière, le cacique Mariano Rosas, ainsi que d'autres intellectuels du temps de Lucio Victorio, tels qu'Esteban Echeverría, se rassemblent dans ce roman, après avoir acquis une « épaisseur transhistorique ».

Plusieurs traits relient le second manuscrit à son intertexte :

- Tous les deux rapprochent le monde référentiel et l'imaginaire⁸.
- Autant le chroniqueur original que le parodié recherchent une sorte de "physionomie nationale".

Jeux d'intertextes

En 1955 l'écrivain galicien Álvaro Cunqueiro publie un ensemble de 14 récits qui revisitent la légende arthurienne ; Ce texte se clôture avec un épilogue pour le moins surprenant par lequel on lui donne l'attribution de « mémoires ». Le livre s'intitule *Merlin e familia*.

Ce *Merlin* se situe dans la forêt d'Esmelle, concrètement dans le lieu-dit de Miranda, un espace qui trouvera sa continuité dans la fiction de M. R. Lojo. L'intertexte de Merlin s'introduit comme un intratexte du « Premier manuscrit » des Voyages invraisemblables de

⁵ Cf. Chapitre 1.

⁶ Cap.1, p. 4.

⁷ "Las cartas están dirigidas explícitamente a un lector entendido en la materia, Santiago Arcos, autor de *La cuestión de los indios. Las fronteras y los indios* (1860), en Saúl SOSNOWSKI, "Introducción a Lucio Victorio Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, publ. Ayacucho, Venezuela, 1957, p. XVII.

⁸ *Apud. SOSNOWSKI, Ibid.*, p. XVIII.

Rosaura dos Carballos.

*Le seigneur Merlin, comme l'on sait par les histoires, était un enfant naturel et venait de terres lointaines. Il tenait son héritage de Miranda d'une tante au deuxième degré du côté maternel, chose dont personne ne se souvenait tellement c'était loin dans le temps.*⁹

Cet hypotexte concomitant, parodique en soi, sera transformé en épigraphe du roman de Lojo, dans une mutation générique mais aussi linguistique, car il apparaît traduit en castillan par une fausse « autora », qui n'est autre que Rosaura dos Carballos. Dans ce sens, il ne s'agirait pas d'un paratexte mais d'un pur simulacre paratextuel, fruit du subtil système d'escamotages qui configurent une œuvre fondée sur l'illusionnisme créatif. Les deux textes, les mémoires et le roman, partagent le même espace géographique, transformant les lieux référentiels en territoires mythiques, propices au prodige.

Le premier travestissement explicite de genres apparaît en incipit :

*Como lo asentó su paje en el indiscreto libro del cronista Cunqueiro, después de las azarosas aventuras que todo el mundo conoció o escuchó por rumores y versiones apócrifas (quizá, en definitiva, las más cercanas a la verdad)...*¹⁰

*Pero el paje infidente —que adornó, desvaneció o enredó bastante los verdaderos sucedidos— y el curioso Cunqueiro en cuya pluma inquieta floreció aún más la embrollada fantasía, transformaron en leyenda la práctica existencia de mi práctico tío.*¹¹

*En realidad, Merlín se vio obligado a deshacerse de la soledosa y neblinosa propiedad...porque de todas partes empezaron a llegar los turistas...y eso que ni la décima parte de los que se amontonaban había leído de primera fuente la novelada crónica cunqueiresca.*¹²

Pénétrer dans la parodie. De l'énonciation à l'énoncé

Les différences stylistiques entre les deux narrations n'altèrent en rien l'effet de pastiche qu'elles provoquent chez le lecteur actuel. Ainsi, l'énonciation de Rosaura est composée de phrases longues et alambiquées, dont les constituants se voient altérés, dominés par l'hyperbate, sursaturés par une adjectivation et une adverbialisation prolixe et désuète.

Me llamo Rosaura dos Carballos. Si el nombre no les dice nada, ya lo diré en el porvenir. Además, soy harta bien conocida, aunque no sé si uniformemente respetada...en la jerarquía de los reinos feéricos, por la alta cuna de mi madre, la esclarecida y señaladísima Morgana...Mi padre sí, mi padre, es el punto de conflicto. Y no porque no sepa quién es. Demasiado bien se sabe. Si no se supiera, siempre quedaría el recurso de cubrir el inquietante vacío de lo incógnito

⁹Álvaro Cunqueiro, *Merlín e familia*, ed. Galaxia, Vigo, 1955, p. 18.

¹⁰ *La pasión...* p. 17.

¹¹ *Ibid.*, p. 18.

¹² *Ibid.*, p. 18.

*con un manto áureo y escogerme un origen principesco, como suelen hacer los héroes de la raza humana y muchos reyes terrenos surgidos de la más crasa vulgaridad.*¹³

*De cuando en cuando...se aparecía en las tabernas, borrachín y parlanchín, musicante y buscapietos. Pero era ocurrente, seductor, simpático, tanto que, no obstante su menguada estatura, su pancita antierótica y antiheroica,..., se las arregló para conquistar a una dama tan encopetada como mi futura madre, y no en lecho real, sino en circunstancias mucho más picantes, pedestres y faunescas.*¹⁴

L'une des marques de l'usage parodique du langage est la récurrence à l'hyperbole, inflation linguistique qui opère ici en proportion directe avec la dévaluation de l'énoncé : "Señaladísima Morgana", "nobilísimos árboles", "justificadísimas razones", "harto bien conocida", "muy menuda".¹⁵

Le tramage énonciatif est tissé sur des points d'articulation argumentative anachroniques, tels que "empero", "a la sazón", "cabe notar", "no obstante" suivi de substantif, et tant d'autres formules sorties d'usage.

Plus que des changements, il s'agit de collisions entre les registres de langue, qui déterminent la comicité de l'ensemble. Ainsi, par exemple, en parlant de son père, Rosaura assène : "era, lo diré usando el irremplazable término argentino, un atorrante."¹⁶

Si Rosaura s'exprime à l'aide des ressources fleuries du Baroque, "y no en vano el nombre de Rosaura se lo debo a papá, gran lector de *La vida es sueño*."¹⁷, le registre employé par Merlin diverge radicalement du sien :

*Miles de fábricas anunciando las aguas madres y los bosques eternos por todas partes. No me vas a decir que no lo sabes...Para colmo...fíjate en esos imbéciles que se instalan aquí todos los días, a invadir los parques con bolsitas de galletas y envolturas de plástico y a pisotear como cerdos los pensamientos recién nacidos. Todo porque un imprudente ha tenido la maldita ocurrencia de divulgar que ésta es la residencia de Merlín. En realidad, yo les importo un rábano...*¹⁸

Quant à l'énonciation de Lucio Mansilla, elle recouvre les caractéristiques essentielles de son hypotexte, montrant quelques affinités avec le discours de Rosaura pour ce qui est de l'adjectivation ampoulée et de la construction hyperbatique : "Prescindente de todo y sobre todo de mí, me satisfizo, no obstante, hallar en la casa Neira una de mis obras."¹⁹

¹³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵ *Ibid.* p. 19-20.

¹⁶ *Ibid.* p. 21.

¹⁷ *Ibid.* p. 20.

¹⁸ *Ibid.* p. 23.

¹⁹ *Ibid.* p. 50.

Or, la marque identitaire par excellence de ce discours est l'usage, voire l'abus, de la citation et de l'autocitation : "Fíjate cuán desagradecida es esta patria donde "cada cual come...la asadura de su hermano", como dijera el poeta."²⁰

*Sí, también los excursionistas vulgares, los patanes que nunca ven el porvenir en sueños. Como yo, Santiago ¿o no te acuerdas acaso de aquellas líneas? "En esas pláticas íbamos cuando la luna, rompiendo al fin los celajes que se oponían a que brillara con todo su esplendor, derramó su luz sobre la blanca sábana de un vasto salitral, de cuya superficie refulgente y plateada se alzaron innumerables luces..."*²¹

Le dialogue final entre Lucio et sa soeur Eduarda est l'ultime preuve de ce que nous pourrions appeler *travestimento* linguistique : au fil du récit, cet grand homme portègne avait réussi à escamoter l'empreinte la plus visible de son identité : le *voseo*. C'est par l'emploi systématique dans son discours, qu'Eduarda devient le miroir verbal de son frère "¿Te acordás qué miedoso eras de chiquito?"²² , "Hasta en tu famosa *excursión*, hay que ver las vulgaridades que decís de las mujeres."²³

Détourner les catégories Réalité/ fiction

De la même manière que le "chroniste" Cunqueiro se trouve déguisé en être de fiction par son incursion dans les "Viajes inverosímiles", le discours même sur la littérature, incarné dans l'un de ses plus hauts représentants, Enrique Anderson Imbert, subit des mutations similaires, de telle sorte que le célèbre critique et romancier apparaît ici travesti en alchimiste et ésotérique :

No dejé, pues, de mostrarle algunos libros argentinos que leía por aquellos tiempos, como El grimorio, o La botella de Klein, de Enrique Anderson, donde se cuenta un caso ya célebre de migración feérica.

Mi padrino se caló los anteojos:

*—Así que Anderson ¿eh? Un paisano. Puede que diga algo inteligente.*²⁴

Rosaura en personne catalyse cette dynamique, et l'explicite dans son propre discours :

En mis buenos tiempos no se distinguía lo que ahora llaman ficción de la Historia, ni lo

²⁰ *Ibid.*, p. 49. "El que dijo esa frase profética fue el primero que escribió poesía en estas tierras: un presbítero llamado Luis de Miranda de Villafañá, andaluz, que llegó en la infortunada expedición de Pedro de Mendoza, cuando se fundó por primera vez la ciudad de Buenos Aires (1536)...La composición de Miranda se llama Romance...: "Allegó la cosa a tanto/que como en Jerusalén/la carne de hombre también/ la comieron..." (Extrait d'un entretien personnel avec l'auteur).

²¹ *Ibid.*, p. 49.

²² "Llegamos a Leubocó. Feministas y minorías étnicas. El pasado vuelve con su nimbo de oro", *Ibid.*, p. 169.

²³ *Ibid.*, p. 170.

²⁴ *Ibid.* p. 29.

*sobrenatural de lo "natural". Así ocurrió, como todo el mundo lo sabe, con nuestra gesta de la Mesa Redonda. En fin, estos inventos modernos me producen lástima. Los hombres hasta han dado en pensar que son más reales que nosotros.*²⁵

Le roman s'intègre ainsi à un vaste cycle par lequel chaque récit s'ouvre en grand sur les autres comme le fragment d'un grand tout. Il est sous-tendu par une dialectique entre une perception du réel, une « vérité factuelle » invalidée par une « vérité » interne et autonome.

C'est ainsi que nous dirigeons pas à pas vers le paradoxe, outil de démolition de la *doxa*. Parmi les systèmes de déviation de l'énoncé *La pasión de los nómades*, le recours à l'élément paradoxal brise les attentes du lecteur : lorsque Rosaura dos Carballos se décide à voyager en Argentine est, pour "encontrar el ombligo del mundo", "El Omphalos que me sirviera de brújula"²⁶. Rien de moins. Son contrepoint constant, la doxa même, émane de la bouche de Merlin : "No veo la urgencia de abandonar nuestra paz ecuménica para correr a un territorio marginal de periódicos desastres y discordias."²⁷

Tout aussi paradoxale est la projection vers la sphère surnaturelle, représentée dans une boule de cristal de Bohème, des bouleversements historiques du pays :

*Nuestros poderes han disminuido con los siglos de racionalismo, colonialismo y las proezas de la revolución industrial...Un escepticismo tortuoso nos ha ido minando lentamente...Nuestras obras son tan bellas como efímeras, y ya no podemos modificar el desbaratado orden de un mundo que ya no gobernamos.*²⁸

Compte tenu de la traditionnelle perfection du pouvoir surnaturel, représentée par Merlin, les moyens légendaires pour parvenir à une société *post mortem* relativement confortable ne suffisent pas, et c'est ainsi que l'ordre espéré se voit inversé et bouleversé. Après avoir donné des preuves de certains mérites plus que discutables, les personnages sont voués à chuter dans le contretemps, c'est à dire, contre le temps, à la suite de leurs décès respectifs et d'un séjour raté dans un paradis de pacotille, dans le cas concret de Lucio Victorio.

A l'image des personnages arthuriens, ces nomades se lancent à l'aventure humaine dans leur voyage initiatique vers la périphérie, de l'extrême boréal à l'extrême austral. Merlin se retrouve quant à lui "mezclado en la historia menuda del país más austral del mundo y

²⁵ *Ibid.* p. 27.

²⁶ *Ibid.* p. 33.

²⁷ *Ibid.* p. 25.

²⁸ *Ibid.* p. 27.

completamente alejado de la caballería andante.”²⁹

Divers travestissements convergent donc, dans une évaluation de l'Histoire, qui conclue à la faible valeur de celle-ci en tant que discipline de la connaissance. Lorsque Lucio Victorio Mansilla se présente devant son historiographe Carlos Mayol Lafarrere, il décide d'adopter une autre identité : celle de l'un de ses innombrables descendants illégitimes :

*Rosaura supo convencerme de los peligros, inconvenientes y hasta riesgos de manicomio que podía entrañar una exhibición así para un historiador que, aunque singular, no se libraba, después de todo, de la general convencionalidad humana.*³⁰

Assujettis à l'escamotage, à la falsification critique des codes et des conventions, aussi bien historiques que littéraires, la satire affecte comme une onde expansive, l'ensemble de la trame romanesque. Le cours du roman est indissociable de ces procédés de dévaluation :

*Con el objeto de justificar mi visita había que exhumar de un compartimento secreto del arcón familiar cierta apócrifa donde Catherine Nekrassof explicaría las circunstancias de Vladimir Lucien y develaría la incógnita de su padre, es decir, yo, entonces un exótico militar sudamericano...si bien aún no adornado, gracias a Dios, por el siniestro prestigio de las dictaduras ni las hipérboles del realismo mágico.*³¹

La parodie fraie son chemin en empruntant la voie du grotesque. Nous n'allons pas aborder dans le détail les mécanismes de carnavalisation, si variés qu'ils méritent une étude autonome. Quelques exemples montreront en revanche le passage du travestissement physique au moral :

*Esperaba que mi disfraz, ni más ni menos azaroso que tantos otros adoptados en mi larga vida (ese pobre melodrama con aires de espectáculo donde hice todos los papeles menos el de criado) no me traicionase en un viaje que acaso habría de mostrarme la última de las máscaras del deseo.*³²

Et c'est à la lumière crue de sa *transhistoricité* que Mansilla s'auto-définit “un prócer a medias”.

Le roman se comporte à la manière d'un insecte muable et vorace, comme une mante religieuse qui se nourrit en détruisant ses prédécesseurs. C'est ce mécanisme prédateur du texte qui établit les bases d'une *hétérographie* sur une double parodie des textes fondateurs:

-Parodie du Merveilleux, du néofantastique arthurien européen comme fécondateur de nouveaux mythes susceptibles d'engendrer un projet de littérature identitaire : les paratextes

²⁹ *Ibid.* p. 169.

³⁰ *Ibid.* p. 115.

³¹ *Ibid.* p. 115.

³² *Ibid.*, p. 116.

de Cunqueiro et de Xosé Luís Méndez Ferrín³³ ne sont pas innocents dans cette démarche.

-Parodie de la littérature de voyages, ouverture vers une identité inconnue, ici intégratrice.

Conçus comme des ramifications de la double souche personnelle de cette écrivaine “galaico-porteña”, ces intertextes sont des nutriments, dans la double acception de ce terme, substance qui nourrit et moteur qui active l’écriture. Or, le degré d’imitation et de détournement à l’égard d’un prototexte diffèrent d’un manuscrit à l’autre : dans le cas de Lucio Mansilla, la métamorphose scripturaire implique un niveau de mimésis proche du pastiche, alors que le récit de Rosaura dos Carballos fait preuve d’une plus grande autonomie sur la chaîne de textes qui le préfigurent, et surtout sur son référent immédiat, le Merlin de 1955.

A l’image de Lancelot, chevalier emblématique d’une société féodale, qui découvre son propre nom au moment de soulever la dalle de son tombeau, car il n’était avant que l’appellation “El Hermoso Encontrado”³⁴, l’avatar fictionnel de Lucio Victorio Mansilla devra voyager comme un intrus carnavalesque vers l’intérieur des terres, depuis les territoires d’outre-tombe, pour arriver à se connaître et à se dépouiller de l’image qu’il s’était forgée de sa personne à travers sa geste. Il est obligé de partir à l’aventure, au sens propre du terme, à ce qui *adviendra*. Or, si l’aventure est pour le chevalier arthurien une orientation vers l’avenir, en luttant pour « imposer sa propre vision des choses », ³⁵ ce nouveau Lucio Victorio, histrionisé parce que *historicisé*, renoue avec son aventure, non pas pour imposer ou magnifier l’action humaine inaboutie, ordinaire et intéressée, mais pour projeter l’image inversée, de son action, un visage *esperpéntico*, dirions-nous en espagnol, par un terme intraduisible, si cher à notre tradition satyrique. Une image que seuls le cours du temps, la distance historique et la mise en parodie de cette distance, peuvent lui révéler. Sa traversée ontologique se résout en une descente sur terre après l’échec des plus cuisants que connaissent ses deux tentatives d’ascension préalables : La montée dans l’échelle sociale et l’élévation spirituelle.

Plus qu’une relativisation de l’Histoire, le distancement parodique affiche le pari non dépourvu de risques de la *transhistoricité* :

Ce récit fait surgir, en somme, d’autres forces qui reviennent à la parole, et à ses inflexions inattendues, et radicales, des plus vulgaires aux plus anachroniques, face à un monde discipliné, rationnel et harmonisateur. La reconstruction d’un univers excentrique, gouverné par des puissances irrationnelles, sans la moindre influence sur les territoires

³³ Tous deux représentants de la réécriture arthurienne.

³⁴ Jean Markale, 2001, p. 15.

³⁵ *Ibid.* p. 15.

qu'elles foulent, ne serait-ce que par leur nature fantasmagorique, peut être comprise en définitive comme une allégorie du fait littéraire, de sa propre raison d'être. Ce n'est qu'à partir de là que nous, lecteurs, pouvons comprendre pourquoi María Rosa Lojo a défini son roman comme "métatextuel". (Lojo, 2005)

BIBLIOGRAPHIE

CUNQUEIRO, Álvaro, *Merlín e familia*, ed. Galaxia, Vigo, 1955.

GARCÍA SÁNCHEZ, Franklin, *Estudios sobre la intertextualidad*, Ottawa Hispanic Studies, 18, Dovehouse eds. Canadá, 1998.

GUTIÉRREZ, Santiago, *Orixes da Materia de Bretaña*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro, 2002.

LOJO, María Rosa, *La pasión de los nómades*, Buenos Aires, éd. Atlántida, 1994.

LOJO, María Rosa, « Un libro y muchos viajes », Lojo, "Por qué escribí La pasión de los nómades (1994): un libro y muchos viajes". En *Boletín de Literatura Comparada*, Número especial 'Literatura de viajes', Homenaje a Nicolás Dornheim, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras. Centro de Literatura Comparada, Año XXVIII – XXX, 2003-2005, p. 19-32.

LORENZO, Pilar et CABO, José A. (éd.) *Livro de Tristan e Livro de Merlin*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro, 2001.

MANSILLA, Lucio Victorio, *Una excursión a los indios ranqueles*, Introduction et notes de Saul Sosnowski, éd. Ayacucho, Venezuela, 1957.

MARKALE, Jean, *Lanzarote y la caballería artúrica*, trad. de María Tabuyo y Agustín López, éd. Olañeta, Palma de Mallorca, 2001. Éd. originale, *Lancelot et la chevalerie arthurienne*, Paris, Imago, 1985.